

SOUND SOVIELE CADMIUMGELB,

Ariane Müller

TEILE TITANWEISS, ALIZARINROT,

ULTRAMARINBLAU, ETC.

POPULÄRE FILME MIT MALERN IM ZENTRUM, hier als Beispiel *Das Mädchen mit dem Perlenohrring*, lassen ihre Protagonisten verschiedene Kurzzusammenfassungen über das Farb-Sehen vortragen. Das sind intensive Höhepunkte der Filme, Anteil vermittelnd am darin behaupteten großen Geheimnis, dem Eigentlichen des Malens (dagegen kenne ich keinen Film, in dem ein Maler sich, so wie Tischbein - Goethes Malerfreund - in seinen Tagebüchern, darüber freut, dass ihm eingefallen ist, Perseus eine Fackel in die Hand zu geben, oder so etwas Ähnliches). Wieder im Fall von *Das Mädchen mit dem Perlenohrring* geht es darum, wo denn überall Farbe sein soll und wie sie da ist. Das ist nicht grau, nicht

blau! Schau genau, schau genauer! usw. - Fällt mir ein, dass, falls Malerinnen vorkommen, es noch mehr als in den Malerfürsten-Filmen um Biografien geht. Man hat besser eine, eine Biografie; am besten viele, große, tragische, wendungsreiche Liebesgeschichten, meine zwei Referenzen hier sind Dora Carrington - der Film heißt *Carrington* - und Frida Kahlo. Der Film heißt *Frida*. Beide waren queer, beide, fällt mir nun auf,

sterben in ihrem Film. Nur steht diese biografische Notwendigkeit eines bunten Privatlebens quer zur Beschreibung des wirklichen Lebens der Malerinnen, zitiert als Kommentar eines Zeitgenossen in Ross Kings Manet-Biografie - mir nicht mehr erinnerlich, wer es gesagt haben soll - über all die armen Maler des ausklingenden 19. Jahrhunderts, die einfach tagein, tagaus, stundenlang, in ihren schlecht

gelüfteten Ateliers arbeiteten, und wenn sie mal rausfahren, dann um gleich wieder sich mit der Staffelei täglich, nur halt im Freien, abzumühen; und zusätzlich kleinbürgerlichstes Privatleben.

DIE ÖSTERREICHISCHE MALERIN Maria Lassnig hat die Farbwahrnehmung, die in *Das Mädchen mit dem Perlenohrring* von dem Schauspieler formuliert wird, der Jan Vermeer darstellt, „vertikales Sehen“ genannt. Aufgrund des Adjektivs vertikal denke ich mir dieses Sehen wie das - eben vertikale - Aufziehen von Farbspektren, die, wenn man sie wie eine Ziehharmonika wieder zusammenpressen oder ineinander schieben würde, im Gesamten jeweils eine Farbe ausmachen. Das wäre die Entsprechung im Sehen zum Hören der Ober-töne eines Klang. Das ist beides physisch möglich. LSD Mandalas sind so aufgebaut (Hier eine Trip-Beschreibung [aus dem Internet]: „Du verschmierst dieses akustische Geröll auf deine Haut, als ob es eine Salbe wäre. Du schaust runter auf deine Hände, nur um zu sehen, wie sie in Richtung Boden zerfließen und sich in einer fleischigen Pfütze sammeln.“)

EINE ART AUSEINANDERGEFALTETE FARBE,

die an Gilles Deleuzes Buch, *Die Falte (Le Pli)* denken lässt, in dem zum einen sprachlich, vor allem aber auf der inhaltlichen Ebene, alles in alles gefaltet ist, das Meer in die Fische, die Fische ins Meer. Oder eine bestimmte Farbe in Farbe an sich, in Möglichkeiten von Farbe, oder eine Farbe hineingefaltet in Farbdreck, also das, was passiert, wenn Farbe sich plötzlich gegenseitig aus-xt. Sich das Licht wegnimmt, völlig versumpft/verstumpft.

DANN WAR ES DAS TECHNISCHE Bild, die Pixelfotografie als additives Farb- Erzeugendes, und/oder, auf einer anderen Ebene, war es schon immer Intimität, oder auch jene Intimität, die darin besteht, die eigene Hand aus der Nähe und durch das gesamte Leben hindurch aus der Nähe zu betrachten und betrachten zu können, die Haut so bunt machte, jenseits des Farbmischschemas (Haut = so undsoviele Teile Titanweiß, Cadmiumgelb, Alizarinrot, Ultramarinblau, etc.).

SIEHT MAN DIESE BUNTHEIT in der eigenen Oberfläche oder in der des Anderen, ist man relativ nah an ihr dran. (Intimität, oder – aber ich verwerfe das jetzt für diesen Fall – es wäre eben ein technisches Bild). Man sieht etwas aus großer Nähe, so wie ich, vor mir, meine tippenden Hände. Und wie wieder woanders geschrieben stand, denke ich mir während ich meinen tippenden Händen zusehe, dass sie bunter und bunter werden werden, und das wird dann das sein, was man altern nennt.

BEI WENIGER, DÜNNER WERDEN-DEM LICHT faltet sich die Farbe zunehmend nur noch zwischen Weiss und Schwarz, rund um sich selbst auf, als wäre sie die einzige Demarkationslinie, die einzige Entscheidung zwischen Tag und Nacht, die es noch zu treffen gilt. Dieses Auffälteln rund um eine Farbe (in der Reihe der Bilder erscheint es dann wieder als Farbspektrum) in Evelyn Plaschgs Bildern erinnert mich an Fred Motens Vortrag erst gestern, in dem er Curtis Mayfields Lied *Choice of Colors* zitierte, die ersten Zeilen:

**If you had a choice of color
Which one would you choose my brothers
If there was no day or night
Which would you prefer to be right**

UND HIER, WIE MOTEN AUSFÜHRTE, liegt ja der wichtige Teil der Frage im zweiten Teil dieser Strophe. Die eigentliche Frage bei dieser Frage nach der Wahl, my brothers, – und brothers schrieb er hoffentlich nur wegen der Reimbarkeit von brothers und color, also my sister hier nun auch – ist: *if there was no day or night*. No day or night, also kein Tag oder Nacht, kein Weiss oder Schwarz, keine Unterschiede, keine bereits definierte Differenz, was würdest du dann wählen? Wohin richtest du dein Begehren in einer Welt, die nicht trennt, kategorisiert, separiert? Für was entscheidest du dich dann? Fragte Fred Moten. Im Ungefähren für eine Welt fragend, in der die Vielheit nicht die Möglichkeit der Trennung zwischen den Einzelnen bedeuten würde, sondern das Begehren auf das jeweils Andere, gespiegelt im Prozess des Werdens im eigenen Blick. Ein wenig wie die Wesen auf Evelyn Plaschgs Bildern, die Hybride sind, zwi-

schen ihrem Blick auf sich selbst in Details wie den Händen und ihrem Blick auf jemand anderen, gefasst in *einem* Strich, der diese beiden Blicke zu einem Bild zusammensetzt, in dieser Auffältelung einer Farbe in ein Spektrum. Ein Versuch der Differenzierung ohne Separation.

SO AND SO MANY PARTS

Ariane Müller

TITANIUM WHITE, CADMIUM YELLOW,

POPULAR FILMS featuring male painters—*Girl with a Pearl Earring* (2003), for example—have their protagonists re-

ALIZARIN RED,

cite various summaries of how they perceive color. These are intense climaxes in the films, letting audiences catch a glimpse of the films' supposed secret: the essence of painting. By contrast, I've never heard of a film in which a painter like Tischbein—Goethe's painter friend—rejoices in their diaries about

ULTRAMARINE BLUE, ETC.

their epiphany to put a torch in Perseus' hand, or some other such thing. Back to the *Girl with a Pearl Earring*, it's about the places everywhere where there's supposed to be paint and how they got there. It's not gray, it's not blue! Look closer, look closer! etc. I've noticed that if there are women painters, it's more about biographies than in the Painter Princes films. You better do have a biography; preferably many big, tragic love stories full of twists and turns. My two references here are Dora Carrington—the movie is called *Carrington* (1995)—and Frida Kahlo. The movie is called *Frida* (2002). Both were queer, both, it strikes me now, died in their film. But this biographical need for a colorful private life is at odds with the description of painters' real lives. A contemporary in Ross King's biography of Manet—I can't remember who exactly said it—speaks of all the poor painters at the end of 19th century who simply worked day in, day out, for hours on end, in their poorly ventilated studios, and when they went out, it was just to toil with the easel outdoors; and on the side, they had the most petit-bourgeois private life.

“**VERTICAL VISION**” is the term Austrian painter Maria Lassnig uses for the kind of color perception described by the actor playing Jan Vermeer in *Girl with a Pearl Earring*. Given the adjective vertical, I think of this vision as the vertical pulling apart of color spectra, which would collapse back into a single color or another if you pressed them together or pushed them into each other like an accordion. This is the visual equivalent of hearing a sound's overtones. Both are physically possible. LSD mandalas are structured like this. From a trip report [online]: “You smear the acoustic debris on your skin as if it were an ointment. You look down at your hands, only to see them melting to the ground and pooling in a fleshy puddle.”

A KIND OF UNFOLDED COLOR that brings to mind Gilles Deleuze's book *The Fold (Le Pli)*, where everything is folded into everything—linguistically, but especially in terms of content—the sea into the fish, the fish into the sea. Or, a certain color into color itself, into the possibilities of color, or a color folded into color sludge—that's what happens when colors suddenly cancel each other out. Taking away the light, making things swampy and dull.

SINCE IT WAS THE TECHNOLOGICALLY produced image, pixel photography as an additive method of color generation, and/or, on another level, it has always been intimacy, or at least the kind of intimacy of being able to study one's own hand up close over the course of a life that made skin so colorful, beyond simple schemas for mixing colors (skin = so and so many parts titanium white, cadmium yellow, alizarin red, ultramarine blue, etc.).

YOU HAVE TO BE RELATIVELY CLOSE TO IT to see the colorfulness in one's own surface or another's. (Intimacy, or—but I'll leave that for now—we're talking about a technologically produced image). You see something from very close, like I see my typing hands before me. And like it has been written elsewhere, I think to myself as I watch my typing hands that they're going to get more and more colorful, and that will then be what they call aging.

WITH LESS, THINNING LIGHT, the color increasingly only folds together between white and black, around itself, as though it were the only line of demarcation, the only decision left to make between day and night. These little unfoldings around a color (in the series of pictures it appears as a color spectrum) in Evelyn Plaschg's pictures remind me of Fred Moten's lecture only yesterday, where he quoted the first lines of Curtis Mayfield's song *Choice of Colors*:

**If you had a choice of color
Which one would you choose my brothers
If there was no day or night
Which would you prefer to be right**

THERE, IN THE SECOND PART OF THE VERSE, is the important part of the question, as Moten pointed out. The real question in this question of choice, my brothers—

hopefully he only said brothers because it rhymes with color, and we can now say sisters too—is: If there were no day or night, no white or black, no distinctions, no predefined differences, what would you choose then? Where do you direct your desire in a world that does not divide, categorize, separate? What do you choose then? Fred Moten asked. Generally asking for a world where multiplicity would not mean the possibility of separating individuals, but the desire for the respective other, mirrored in the process of becoming in one's own gaze. A little like the creatures in Evelyn Plaschg's paintings, who are hybrids, between gazing at their own details like their hands and gazing at someone else, captured in a single stroke that combines these two gazes into one image, in this unfolding of a color into a spectrum. An attempt at differentiation without separation.